

La fotografía como posibilidad de memoria: *Río abajo* de Erika Diettes y *Aliento* de Oscar Muñoz

Photography as a memory possibility: Erika Diettes' *Río abajo* and Oscar Muñoz's *Aliento*

Laura Alejandra Rubio León¹

Curaduría de Arte del Museo Nacional
laurarubioleon@gmail.com
Colombia

Artículo recibido: 15/11/2013

Artículo aprobado: 19/12/2014

Para citar este artículo: Rubio, L. A. (2013). La fotografía como posibilidad de memoria: *Río abajo* de Erika Diettes y *Aliento* de Oscar Muñoz. *Ciudad Paz-Ando*, 6(2), pp. 102-122

Resumen

Este artículo se escribe a partir de la tesis de investigación realizada dentro del programa de Maestría en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad de la Universidad Nacional de Colombia. Pretende evidenciar el modo en que dos obras, construidas a partir de imágenes fotográficas, pueden configurarse como espacios de memoria, capaces de suscitar una dimensión política en el espectador.

Palabras claves: Río abajo, Erika Diettes, Aliento, Oscar Muñoz, arte y política, memoria, imagen fotográfica.

Abstract

This article is based on the research thesis conducted within the Master's program in History and Theory of Art, Architecture and the City at Universidad Nacional de Colombia. It shows how two works of art, constructed from photographic images, can be configured as memory spaces, capable of eliciting a political dimension to the viewer.

Keywords: Erika Diettes, Oscar Muñoz, art and politics, memory, photographic image.



¹ Profesional en Estudios Literarios con Maestría en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad de la Universidad Nacional de Colombia. Actualmente se desempeña como asistente de investigación de la Curaduría de Arte del Museo Nacional

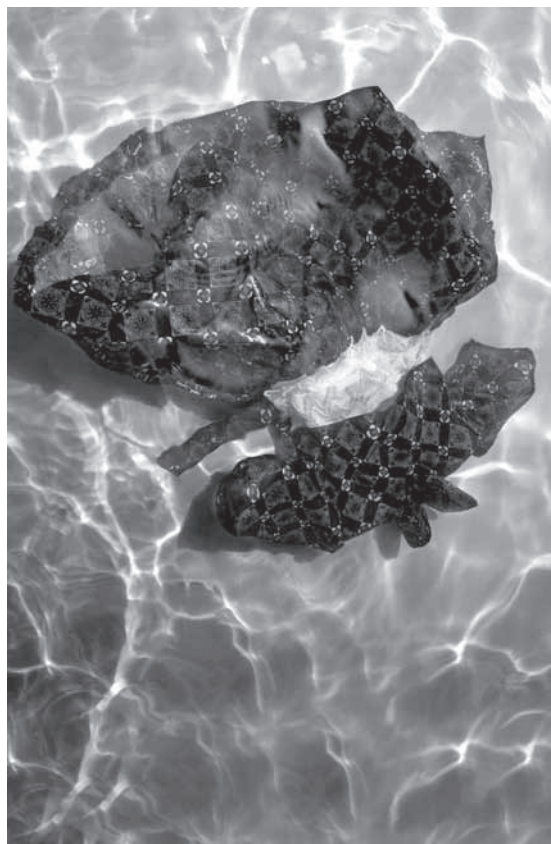
En medio de un contexto de conflicto, la imagen y la palabra parecen materiales insuficientes para dar cuenta de lo atroz. Por supuesto no se trata ni de la imagen ni de la palabra informativas, sino de su posibilidad de memoria en tanto material impregnado de experiencia. En nuestro país, ante la proliferación de la información resulta necesario reflexionar respecto al modo en que es posible suscitar experiencia a partir del trabajo con la imagen y la palabra. Con el objetivo de puntualizar dichas inquietudes, se formuló una investigación particular concentrada en la capacidad de memorabilidad de la imagen. Para ello se propuso examinar en detalle dos obras de dos artistas colombianos: *Río abajo* (2007-2008) de Erika Diettes, y *Aliento* (2005) de Os-

car Muñoz. Se decidió trabajar con estas dos obras debido a que en ellas los artistas abordan la ausencia desde la imagen fotográfica.

En ese sentido, la pregunta que orientó la investigación fue, ¿pueden las imágenes propuestas en *Río abajo* y *Aliento* configurarse como dispositivos que provoquen un proceso de memoria? Para desarrollar esta cuestión fue necesario plantear otras preguntas de análisis mucho más específicas, ¿qué es la imagen fotográfica?, ¿la imagen fotográfica presenta o representa la ausencia?, ¿puede la imagen fotográfica configurarse como testimonio o testigo? Estas cuestiones serán desarrolladas a lo largo de este artículo con el apoyo de algunos postulados teóricos planteados respecto a la relación entre imagen y memoria.



Aliento, 1995, Doce discos metálicos, serigrafía sobre película grasa, 20 cm de diámetro cada uno.



Río Abajo, 2007-2008, Serie de fotografías digitales impresas sobre cristal, 150 cm por 88 cm cada uno.



Río abajo de Erika Diettes y Aliento de Oscar Muñoz

Muñoz empezó a trabajar en la década de los setenta con dibujos hiperrealistas realizados a partir de fotografías publicadas en los periódicos, muchas de éstas tomadas por su amigo Fernell Franco. De este periodo surgen *Inquilinatos* (1976) e *Interiores* (1977-1980), trabajos en los que constataba la imposibilidad de la fotografía para capturar la realidad, tal como lo sugiere María Iovino en *Volverse aire*. Iovino anota que a partir de la observación detallada de los efectos de la luz en el espacio vacío, Muñoz comprobó que el estatismo bidimensional en el que permanecía la fotografía le impedía dar cuenta de la complejidad del espacio fotografiado.

La obra que evidencia la transformación de su forma de asumir la imagen es *Cortinas de baño* (1985 - 1986), creación en la que se presenta precisamente ese cuestionamiento del soporte y la propuesta de una imagen nueva, en disolución. De acuerdo con el desarrollo teleológico que plantea Iovino, a *Cortinas de baño* suceden, *Superficies al carbón* (1986), *Tiznados* (1990 - 1991), *Atlántida* (1993), *Narcisos* (1994 - 2002) y *Ambulatorio* (1994 - 1995). Estas obras se constituyen como pasos previos para la consolidación de una propuesta cada vez más reflexiva sobre la imagen fotográfica y su soporte tradicional, en tanto posibilidades de aproximación a los conceptos de tiempo y memoria.

A lo largo de su investigación, Iovino plantea que a medida que Oscar Muñoz se interesó por expresar lo inasible, se hizo mucho mayor su cuestionamiento del soporte. Esto lo logró por medio de la inclusión del tiempo como un elemento fundamental en la composición de sus dispositivos; el agua que aparecía como vaho y humedad en los dibujos hiperrealistas

tenía lugar como materia que introducía el elemento temporal en la constitución de la obra, ya que implicaba un devenir y un desarrollo. Al respecto, Iovino precisa que el agua se convierte en el soporte de la imagen. El modo en que Oscar Muñoz dispone esa transparencia evidencia el cuestionamiento que hace sobre la fotografía en tanto no la emplea como un tamiz por medio del cual es posible capturar algo de la realidad, sino para detenerla momentáneamente y someterla a la duración de su desaparición. Los dispositivos fotográficos que crea Muñoz en lugar de hacer de la realidad una imagen, hacen de la fotografía una realidad, esto mientras acontece como experiencia ante los ojos del espectador. Así, cada una de sus obras significa un paso en el desarrollo de una propuesta que busca, cada vez con mayor contundencia, alejarse de la veracidad para hacerse verosímil, es decir, como forma sostenida por sí misma y no por el referente.

En 1995, Muñoz presenta por primera vez *Aliento* en el Museo de Arte Moderno de Bogotá: doce círculos de acero pulido de 20 centímetros de diámetro sobre cada uno de los cuales se encontraba impresa la imagen de algunas de las fotografías recolectadas por él de los obituarios de los periódicos caleños. Estas imágenes permanecían latentes, allí pero sin revelar, en los soportes de acero gracias al procedimiento de fotoserigrafía realizado con una película de grasa. De acuerdo con lo señalado por el artista, en una de las conversaciones sostenidas con Juliana Orozco², en ese momento le interesaban las fotografías de los obituarios por tres motivos esenciales: eran retratos de personas muertas, que al ser publicadas en los periódicos se constituían como un gesto que buscaba hacer público

2 Orozco, J. (2009). Oscar Muñoz: Reflejos. (Tesis de Maestría en Historia y teoría del arte, la arquitectura y la ciudad). Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia. Sin publicar.





Erika Diettes, Río Abajo, Exposición: Museo de Arte Universidad Nacional de Colombia. Bogotá D.C. [COL] Febrero de 2010, de la página en internet: erikadiettes.com

un duelo privado, lo cual implicaba una paradoja debido al carácter efímero del medio en que decidían hacerlo. De acuerdo con ello, el interés de Muñoz por éstas se debía a su vinculación con la muerte y no por las razones que habían conducido a los individuos a ésta.

En *Río abajo* de Erika Diettes también se encuentra presente la muerte en tanto desaparición del cuerpo, particularmente de quienes han sido víctimas del conflicto armado colombiano. Allí no se encuentra el retrato de las personas, sino la huella de su ausencia, ya

que la artista fotografía las prendas de ropa y los objetos personales que nunca volvieron a ser utilizados por sus dueños. Contrario al interés de Muñoz, Diettes se interesa por esa suerte de suspenso al que es reducida la muerte, puesto que no se trata de un hecho confirmado, sino simplemente de una suposición, ya que se trata de desaparecidos, mas no de muertos, lo que supone una inestabilidad aún más aguda en la configuración de la imagen. Además de ello, Diettes se distancia de Muñoz debido a que no parte de una investigación formal, sino de un interés claramente político: hacer memoria, tal como ella misma lo ha afirmado reiteradamente:

Porque tengo la firme convicción de que el arte cumple una función muy importante en la construcción de un país [...] La historia de un país no puede ser escrita en silencio y su memoria no debería construirse en la oscuridad. Por eso considero que contar, registrar, mostrar y tratar de entender nuestra historia desde todas las perspectivas posibles, es más que una necesidad (Flores, 2012, p. 18).



Para Diettes, lo fundamental no es el soporte de la imagen fotográfica, sino lo que se puede plantear por medio de éste a modo de mensaje. *Río abajo* se inscribe dentro de una serie de trabajos desarrollados por Diettes a partir de su interés por redimir la memoria por medio de la fotografía. *Silencios* (2005) es una obra constituida por retratos de algunos de los sobrevivientes de la *shoah* judía que viven en el país. Estas fotografías eran acompañadas por manuscritos realizados por las personas retratadas, en los que escribían aquello que les recordaba dicha época. En ese trabajo, la fotografía fue empleada como medio documental que permitía señalar la presencia de testigos del régimen nazi en el país. Allí, el retrato funciona como evidencia de la supervivencia y de presencia, pues se trata de una fotografía exponencial, una foto que registra otra. Es así como varias de las fotografías que componen la obra se plantean como una superposición literal de tiempos, una imagen dentro de otra. Aunque la obra partió de una inquietud personal³, resulta interesante el cruce que hay entre el gran relato de la catástrofe, la reflexión sobre memoria durante el siglo XX y la relación de estos con el contexto local.

A ese trabajo siguió *A punta de sangre* (2009), una obra compuesta por tres fotografías de gran formato enmarcadas en aluminio y vidrio, a modo de tríptico. En un de éstas aparecía el retrato de una mujer de mediana edad con una expresión de dolor, otra de las fotografías presentaba la imagen de un buitre

con una gota de sangre en el pico. En medio de estas dos, estaba la imagen de una superficie cristalina y acuosa vacía, muy similar a las que aparecerían posteriormente en *Río Abajo*, sólo que sin ninguna prenda, simplemente la captura de la imagen de agua. Este tríptico fotográfico fue dispuesto en medio de la Plaza de Bolívar en el centro de Bogotá. En este trabajo se puede observar un tratamiento simbólico de la imagen, ya que en ellas se condensa la anécdota que la artista quería señalar. Diettes había visitado el Oriente Antioqueño con el objetivo de hablar con las víctimas del conflicto. Allí descubrió que, paradójicamente, los buitres o chulos, tradicionalmente reconocidos como ‘aves de mal agüero’, se convierten en anuncio de la aparición de un cuerpo muerto. Así, las fotografías de la mujer y del buitre son signos que rodean la ausencia que se encuentra en medio de los dos, la fotografía de la superficie acuosa. Los dos seres aparecen para bordear y señalar una ausencia en el centro simbólico del poder del país. Aunque ello implicaba un importante gesto político, en tanto no sólo interrogaba a las instituciones que enmarcan el espacio en el que se presentó, sino que también interrogaba a los ciudadanos de la capital. A pesar de la contundencia de ese gesto, éste no tuvo mayor resonancia en la prensa ni en la crítica de arte local⁴.

Apunta de sangre y *Río Abajo* surgen de las conversaciones que la artista pudo sostener con los pobladores de los pueblos antioqueños Granada y Unión, quienes durante va-

3 Es importante señalar que dicha obra partió de un interés personal que involucraba a su familia, tal como lo señaló ella misma en un artículo de prensa: “Mi esposo es judío y un día, cuando falleció su abuela, encontré una foto de ella subiendo al barco que la traía a Colombia. La fecha era julio de 1938, apenas unos tres meses antes de la noche de los cristales rotos (9-10 noviembre de 1938, el episodio que marca la oficialización por parte de los nazis de su política de discriminación y más tarde de exterminio de los judíos). Fue algo impactante porque nunca me había planteado que la Segunda Guerra Mundial tuviera que ver con Colombia”. Véase Zambrano, A. (2005).

4 Es importante señalar que Diettes es Maestra en Artes Visuales de la Pontificia Universidad Javeriana y hace dos años realizó la Maestría en Antropología social en la Universidad de los Andes, lo que permite comprender su interés y enfoque en la creación de sus obras. Además, es relevante evidenciar que su tesis de maestría fue una investigación que pretendió establecer el modo en que ella y sus familiares fueron afectados por el modo en que los diferentes medios de comunicación informaron sobre la muerte de su tío José Gutiérrez, en ese entonces, Director del Inpec de la Regional de Occidente. Para mayor detalle, véase Diettes, E. (2010).



rios años han sido víctimas del enfrentamiento entre los diferentes actores del conflicto armado colombiano. En un artículo realizado a propósito de *Río Abajo*, Diettes señaló que dicho trabajo surgió de la investigación que realizó a raíz del asesinato de su tío, lo que la llevó a ponerse en contacto con la madre del mayor Guevara (soldado secuestrado por las FARC y muerto en cautiverio), quien reclamaba el cadáver de su hijo: “Un día leyendo prensa, Diettes vio un artículo titulado *Colombia busca a sus muertos* [lo] que generó en ella un fuerte impacto visual por la presencia de prendas de vestir que encontraron en las fosas comunes. La madre del Mayor Guevara guardaba su ropa, ella guardaba la ropa de su tío, y ahora estas prendas. Así visualizó la obra que quería trabajar: un río que se lleva los recuerdos de personas que no volverán”⁵. Con apoyo del CINEP y otras organizaciones decidió documentar la situación de las comunidades del oriente antioqueño. Esto le permitió registrar fotográficamente los rostros de las víctimas mientras narraban el modo en que habían perdido a sus seres queridos. En medio de ese trabajo, se dio cuenta de que muchos de ellos aún conservaban los objetos y las prendas de los ausentes, lo cual le suscitó un gran interés. A partir de ese material, en 2008 decidió inscribirse dentro de las prácticas de duelo desarrolladas por la comunidad: las Jornadas de la Luz⁶. Su participación en

esta actividad consistió en la exposición de las fotografías de las prendas de los desaparecidos de la comunidad.

Luego de ello, a su regreso a Bogotá, la artista recibió las prendas de algunos de los desaparecidos de esas comunidades. Al principio, sin saber muy bien qué hacer con ellas, empezó a realizar experimentaciones, hasta que las sumergió en agua y las fotografió. Ese gesto con el agua lo realizó al tener en cuenta una frase que durante los últimos años se ha repetido hasta hacerse un lugar común: “Los ríos colombianos son los cementerios más grandes del mundo”. El reconocimiento de esa frase, que sólo se puede constatar por la experiencia de los habitantes de los ríos y por lo narrado por los diferentes miembros de los distintos grupos armados, fue lo que la llevó a plantear la obra como un gesto que intentaba otorgar dignidad a un proceso de duelo en ausencia del cuerpo.

Entre la fotografía y lo fotográfico

En *La Cámara lúcida*, Roland Barthes se pregunta por la naturaleza de la fotografía. En primer lugar la define como un lenguaje deíctico, que muestra o señala la realidad objetiva que captura. Pero esa realidad que detiene (aparece como ausencia), no es la realidad misma, sino la imagen de ella. En ese sentido, la fotografía es la huella del referente, y esa huella es la que se constituye como imagen. Para Barthes, el referente fotográfico es la cosa necesariamente real que fue puesta frente al

5 Véase Araujo, S. (2008).

6 Las Jornadas o Marchas de la luz eran encuentros de comunidades afectadas por el conflicto para recordar a sus familiares. Estas jornadas fueron organizadas con el objetivo de preservar la memoria por el Centro de Investigación y Educación Popular –CINEP–, el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo en Colombia –PNUD– y el Instituto Popular de Capacitación en el Oriente Antioqueño. Estas jornadas se realizaron inicialmente durante el 2008 en el marco del Primer Encuentro Regional de Derechos y Memoria de las Víctimas del Conflicto Armado en el Oriente Antioqueño. El lema de estas jornadas era: “Apaga el miedo, enciende la luz”. Durante estas jornadas se apagaban todas las luces y los habitantes caminaban por el pueblo como una toma, realizando el mismo recorrido hecho por las fuerzas militares que los asediaron en el pasado; este recorrido se realizaba con velas en las manos hasta llegar a un pun-

to de encuentro comunitario. El recorrido terminaba en el espacio destinado para el encuentro, en donde estaban dispuestas 150 fotografías que la artista había hecho a los objetos de los desaparecidos que había recolectado en su diálogo con la comunidad. Allí las personas realizaban un ritual simbólico con las imágenes iluminado con velas la parte trasera del vidrio sobre el cual estaban impresas las imágenes. Estas jornadas se realizaron en diez municipios antioqueños, entre ellos: La Unión, Granada, Cocorná, Carmen de Viboral, Guarne, Guatapé, Sonsón y Argelia.



objetivo de la cámara, es el *esto ha sido* de la fotografía, lo que ya no está, su ausencia.

En las obras de Diettes y Muñoz, las fotografías tienen lugar como huellas de un sujeto ausente, el cual es deseado por sus familiares. La ausencia del cuerpo es lo que llama la atención de los dos artistas, para quienes la fotografía se convierte en el registro y la evidencia de esa ausencia, y aunque ésta no les pertenece, los incita a reflexionar, ya sea por los intereses sociales o formales que cada uno tenga sobre ella. Ambos parten del principio de la fotografía como huella del referente, pero lo abordan de diferentes maneras. Mientras Oscar Muñoz parte de la reproducción de fotografías publicadas en los periódicos, Erika Diettes decide realizar ella misma la fotografía de las personas o de las prendas de ropa de los desaparecidos. Se puede señalar que los dos se aproximan a la fotografía porque encuentran en ella la posibilidad de testimoniar la existencia de alguien que ha sido. Allí empiezan las diferencias entre los dos, pues mientras Diettes emplea la fotografía como registro, con el objetivo de documentar aquello que le cuentan, la narración de la ausencia; Muñoz la toma como evidencia de ese deseo de los familiares por no dejar desvanecer la presencia de la persona fallecida. Así, mientras Diettes desea mantener documentalmente aquello que se ha perdido en el tiempo, Muñoz realiza un movimiento contrario. Diettes documenta una práctica privada de duelo que se ha hecho comunitaria, en tanto muchos de los integrantes de los pueblos visitados, si no todos, han atravesado por el mismo proceso; en contraposición, Muñoz documenta un intento de práctica pública de un duelo privado al recopilar las fotografías de los obituarios del periódico. (Ella se interesa por un duelo privado y pretende hacerlo público, entretanto él

observa una práctica social que pretende hacer público un duelo privado.) De acuerdo con lo anterior, los lugares de enunciación empiezan a diferenciarse y por tanto, a distanciarse en su tratamiento de la imagen fotográfica.

Para Barthes hay dos posibilidades ante la fotografía: el *punctum* o el *stadium*. Mientras que el último es la comprensión total de la imagen como un mensaje comunicativo, el primero es aquello discordante, fuera de lugar que impide realizar una lectura de la imagen como unidad. Aquello que irrumpe en la imagen y quiebra la unidad que pretende capturar el fotógrafo, es lo que punza al espectador y no le permite abandonar fácilmente la observación de la fotografía. En contraposición, las fotografías con *stadium* son aquellas cuya composición se encuentra libre de grietas, pues en ellas cada uno de los elementos que aparecen apuntan al mismo significado. Barthes afirma que en este tipo de fotografías se manifiesta un código fácilmente decodificable por los espectadores, razón por la cual son observadas sin detenimiento, sólo como simple información. Esa es la fotografía que simplemente mantiene la mirada automatizada del espectador, ya que solamente se constituye con el objetivo de informar, representar, sorprender, hacer significar, y dar ganas. Por el contrario, las imágenes fotográficas con *punctum* son aquellas que despiertan la mirada del espectador, ya que quiebran el código que parece configurarse en la fotografía. Esto sucede porque éste se presenta como lo incomprendible e imposible de decodificar. En ese sentido, el *punctum* es un detalle que se extiende como grieta en toda la fotografía, lo que suscita una mirada que interroga. Así, la mirada en lugar de consumir la imagen como un mensaje, debe detenerse e indagar aquello sibilino que observa:



Un detalle arrastra toda mi lectura; es una viva mutación de mi interés, una fulguración. Gracias a la marca de algo, la foto deja de ser cualquiera. Ese algo me ha hecho vibrar, ha provocado en mí un pequeño estremecimiento, un *satori*, el paso de un vacío (importa poco que el referente sea irrisorio). Cosa curiosa: el gesto virtuoso que se apodera de las fotos serias (investidas de un simple *stadium*) es un gesto perezoso (hojear, mirar de prisa y cómodamente, curiosar y apresurarse); por el contrario, la lectura del *punctum* (de la foto punteada, por decirlo así) es al mismo tiempo corta y activa, recogida como una fiera. (Barthes, 1990, pp. 96-97)

En ese sentido, la fotografía de *punctum* no puede resolverse como un mensaje, pues en ella la mirada sólo procede como aproximación a lo que la inquieta, sin que pueda llegar nunca a revelarla completamente. En otras palabras, la mirada no puede salvar la grieta, sino que simplemente puede recorrerla y dar constancia de ella. Es por esa razón que, tal como lo menciona Barthes, “en el fondo la Fotografía es subversiva, y no cuando asusta, trastorna o incluso estigmatiza, sino cuando es pensativa” (Barthes, 1990, p. 81), cuando hace de la mirada una actividad reflexiva y no decodificadora. Es por ello que el autor establece dos posibilidades para la fotografía: el consumo o el pensamiento. Barthes hace mucho más explícita la diferencia entre una y otra al comparar la imagen erótica y la pornográfica:

La presencia (la dinámica) de este campo ciego es, me parece, lo que distingue la foto erótica de la foto pornográfica. La pornografía representa ordinariamente el sexo, hace de él un objeto inmóvil (un fetiche), incensado como un dios que no se sale de su hornacina; a mi parecer no hay *punctum* en la imagen pornográfica;

a lo sumo me divierte. La foto erótica, por el contrario (ésta es su condición propia), no hace del sexo un objeto central; puede perfectamente no mostrarlo; arrastra al espectador fuera de su marco, y es así como animo la foto y ella me anima a mí. (Barthes, 1990, p. 109)

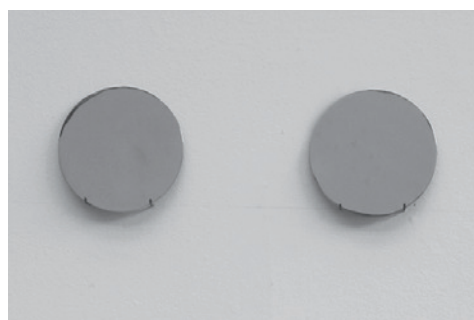
Así, para Barthes la fotografía pornográfica detiene la mirada en su referente, pues la imagen se configura como simple huella que refiere de forma directa la realidad. En ella, la semejanza entre la imagen y el referente cierra y resuelve la mirada; esa fotografía muestra lo que es, señala el referente puro en sí, como si en ella no mediara la distancia, es como si desapareciera para hacerse un medio transparente e irrelevante. Por el contrario, la fotografía de *punctum* no se detiene en el referente, no lo señala, se apropia de esa ausencia y hace de ésta un espacio vacío desde el cual, aunque no pierde al referente, lo sobrepasa y lleva la mirada a un más allá. Esta fotografía hace del espacio vacío una materia plástica. Entonces, mientras la fotografía pornográfica se agota en el señalamiento del referente, la otra se expande y se hace plástica en la ausencia de éste. La imagen que resulta de la imagen erótica sobrepasa el referente y se expande, al mismo tiempo que amplía la mirada del espectador.

En *Aliento*, Oscar Muñoz crea una imagen que no se queda quieta, que no permanece. A pesar de su condición fotográfica inicial, la obra tiene lugar en un constante devenir en el que la ausencia toma presencia como acontecimiento. Cuando el espectador observa *Aliento*, debe aproximarse a los discos para poder activar el mecanismo que ha dispuesto el artista, de lo contrario, la obra permanece inactiva, como discos metálicos que solamente reflejan la imagen de quien los observa. Pero la imagen se activa cuando el objeto





Imágenes de la exposición *Aliento*, en http://dintev.univalle.edu.co/cvisaacs/OSCAR_MUNOZ/viewer.swf



pierde su condición reflexiva para proyectar la imagen contenida en sí. Cuando el espectador respira cerca del círculo, éste pierde su condición de espejo y devela una imagen que había permanecido oculta por su transparencia sobre la superficie. Una vez aparece de forma sorpresiva la imagen, el espectador se distancia para observarla en detalle, momento en que ésta empieza a desvanecerse. De ese modo, la obra plantea una imagen en proceso en la que se evidencia la incapacidad de la fotografía para contener y fijar el tiempo, ya que se presenta como una imagen inestable e imprevista sujeta a la presencia o ausencia del espectador.

Esa inestabilidad de la imagen supone un cuestionamiento. De acuerdo con lo enunciado por Juliana Orozco en su tesis respecto a la obra de Oscar Muñoz, los dispositivos generan un movimiento que no sólo se realiza en la obra sino también en el espectador: “En ellas [las obras de Muñoz] la imagen-representación fija es remplazada por la construcción de una imagen movimiento que contiene el deve-

nir, entendido éste como fluir continuo, proceso, imposibilidad de aprehender un presente único, seguro y conocido” (Orozco, 2009, p. 15). La imagen no es abordada por el artista como una representación, sino como un material por medio del cual establece un dispositivo en el que lo importante no es poder reconocer claramente la imagen, sino seguir el movimiento que propone, de la ausencia a la presencia y de nuevo a la ausencia.

De acuerdo con lo anterior, Oscar Muñoz plantea una imagen de pensamiento, en tanto no se configura como afirmación, sino como interrogación. En ella, el *punctum* tiene lugar al herir la mirada, sin hacerle daño, la emancipa de la ceguera que implica la automatización del consumo de imágenes cotidianas sobre el conflicto, lo cual implica un intento del artista por reflexionar respecto a la memoria en nuestro contexto, tal como él mismo lo señala:



Mis trabajos de hoy parten del interés por comprender el mecanismo desarrollado por una sociedad que terminó viviendo la rutinización de una guerra, de una sucesión de guerras que tienen más de 50 años y que aún no terminan, con poderosos sectores de la sociedad interesados en mantenerla. Un pasado, un presente y seguramente un inmediato futuro, plagado de eventos violentos cotidianos, que se repiten persistentemente, casi idénticos todos, pero que nunca son los mismos y que por esto son ya casi inadvertidos o necesariamente incorporados al normal transcurrir cotidiano: ¿cómo se construye una idea del tiempo en este escenario inmemorial? ¿Cómo se retienen y cómo se articulan en la memoria todos estos eventos que desde hace tantos años vienen sucediendo? (Muñoz, 2009, p. 203)

En su interés por lograr hacer una reflexión sobre la memoria en nuestro contexto, Muñoz propone una obra cuyo poder de emancipación radica en su capacidad para suscitar la experiencia de ausencia en el espectador. La ausencia acontece ante los ojos de éste, pues se da en el desvanecimiento del retrato de alguien que expone su desaparición no como una noticia más de periódico o de informativo televisivo, sino como acontecimiento sensorial que experimenta de forma directa sin ninguna mediación. Aunque *Aliento* funciona como metáfora, el dispositivo procura un acontecimiento de desaparición, el cual se convierte en una experiencia que potencia la reflexión del espectador, sin que ello signifique la llegada segura a un significado o sentido preciso. La condición de *punctum* que Muñoz otorga a las fotografías de los obituarios al ponerlas dentro de su dispositivo asegura la apertura de la obra, de modo que no puede

detenerse en una interpretación contextual, sino que permanece abierta y disponible a otras interpretaciones.

Es por esa condición de apertura que *Aliento* conserva su capacidad de emancipación, en tanto propicia una mirada insistente, cuya actividad nunca se detiene, pues nunca puede constatar que su recorrido es el único significado posible. En ese sentido, la mirada que suscita *Aliento* es una mirada en un constante movimiento repetitivo, pues aunque experimenta la desaparición, no puede otorgarle un significado definitivo. La imagen permanece como enigma, puesto que sólo es un punto de partida para recorrer la ausencia como vacío, en el que es posible anclar muchas otras lecturas. Es por ello que el espectador debe volver a ella una y otra vez, pues nunca puede resolverla, lo que lo obliga a guardarla y nunca abandonarla del todo. Barthes señala que: “Lo que puedo nombrar no puede realmente punzarme. La incapacidad de nombrar es un buen síntoma de trastorno” (Barthes, 1990, p. 100). Esa incapacidad para resolver la grieta, atribuyéndole un significado o tan sólo un nombre, se extiende hasta la mirada del espectador, de modo que éste la hace suya en su irresolución. La grieta se sumerge en la vida del espectador como un latido, ya que, una vez que se escucha, lo que atisba se aleja y se hace olvido, para luego volver y resonar sin estar del todo resuelta; se trata de un ir y venir constante. Esa irresolución es lo que hace del *punctum* algo memorable, pues al no ser resuelto, vuelve una y otra vez, lo que implica remontar el tiempo, no de un recuerdo específico, sino del tiempo mismo.

Por el contrario, en Erika Diettes la imagen fotográfica se encuentra mucho más cerca del *stadium* en cuanto ante ella el espectador no se siente asaltado por una interrogación, sino que simplemente las asume como imágenes



que puede comprender fácilmente. Aunque Diettes realiza las fotografías e imprime un gesto sobre ellas al sumergirlas en agua, ante ellas el espectador puede fácilmente comprender que se trata de prendas de desaparecidos, debido a que la obra se inscribe dentro de la narrativa que se ha construido de forma popular al respecto: “Los ríos de Colombia son los cementerios más grandes del mundo”⁷. Además de ello, también responde a la necesidad colectiva nacional que se ha instaurado respecto a la necesidad de hacer memoria sobre las consecuencias del conflicto en el tejido social, de modo que la artista al compartir esos intereses se inscribe en un tejido y formula una obra que no cuestiona ni subvierte esas narrativas, sino que las continúa como una prolongación. Es así como las fotografías de Diettes son fácilmente decodificables, ya que se inscriben dentro de un tejido comprensible para cualquier espectador colombiano, e incluso extranjero que tenga una vaga idea de lo que sucede en el país en cuanto al conflicto.

De acuerdo con lo anterior, a pesar de que Diettes se preocupa por crear un dispositivo para el espectador, éste no afecta su experiencia sensorial, ya que las fotografías se presentan como un mensaje que se puede decodificar fácilmente. Efectivamente se trata del registro de la evidencia de la ausencia de los desaparecidos de una comunidad, pero la obra no plantea nada más allá de ello. A pesar del gesto y el dispositivo, las imágenes se mantienen detenidas en el referente, en la huella de lo que ha desaparecido, conducen

la mirada a él. En la obra no existe ningún ruido ni discordancia, pues la transparencia del cristal sobre la que son impresas las fotografías no hace más sino reforzar el interés de la artista por otorgar a la imagen esa posibilidad de duelo dignificado por la presencia de agua y elementos transparentes.

Así, el espectador permanece impasible ante la imagen, ya que el dispositivo no afecta su sensación, pues sencillamente recibe el mensaje. Es por ello que permanece constante, no experimenta una transformación en sí, ya que la obra no implica una nueva división de lo sensible. A pesar de que la imagen de Diettes no se constituye del todo como imagen de consumo, tampoco llega a disponerse como imagen de pensamiento ya que se mantiene como huella del referente de modo que refiere sin cuestionamiento alguno y de forma directa la realidad de la que ha partido. En ese sentido, su obra no llega a trascender la dimensión documental de la imagen fotográfica, debido a que no hace sino constatar la realidad. Esto determina el cierre de ésta, en tanto la fotografía muestra lo que es, al señalar el referente puro en sí, el cual aunque huella aparece como tal sin ninguna reflexión o pregunta que lo logre mover de esa condición indicial. Es por ello que la fotografía aparece simplemente como un medio transparente e irrelevante en la constitución de la obra de Diettes.

La imagen fotográfica del *punctum* no verifica la realidad, no conduce a ella, sino que la excede para hacerse lenguaje. Esto se demuestra en el texto de Barthes cuando empieza a indagar las fotografías de su madre fallecida. En esa pesquisa, el autor descubre que no le interesa la semejanza de la fotografía con su madre, sino aquello que la sobrepasa y se constituye como lo esencial de ella que se ha hecho ausencia. En ese sentido, a

7 Al respecto es imposible obviar el hecho de que la Fiscalía, específicamente en la Unidad Nacional para la Justicia y la Paz, ha dispuesto una plataforma web llamado Sistema de Identificación, en la que han sido publicadas fotos de prendas personales halladas en las fosas comunes exhumadas, con el objetivo de que los familiares puedan identificar a sus desaparecidos. El sitio web puede consultarse en la siguiente dirección: http://www.fiscalia.gov.co:8080/justiciapaz/EXH/Exhum_FORM.asp



pesar de que la fotografía (analógica) tiene origen en la emanación de lo real, e inicialmente es una huella, deviene imagen, lo que implica la presencia de una ausencia que no se puede develar completamente. Así, de acuerdo con Barthes, la fotografía del *punctum* no se constituye como un lenguaje con un código fácilmente decodificable, sino que es lenguaje poético: abierto e inestable, gracias a su condición de imagen que permite la entrada de un espacio vacío en el cual es posible la indagación del espectador.

Para Rosalind Krauss, el carácter indicial de la fotografía se relaciona con la memoria en tanto la imagen se constituye como huella que activa de forma dinámica los procesos de pensamiento del espectador, pero no como decodificación, sino como sensación, en tanto activa los sentidos. Con ello, no se trata de que la imagen fotográfica sea decodificable, sino de un signo cuyo enigma inicia la actividad reflexiva del espectador a partir de lo sensitivo, tal como lo logra hacer Muñoz con su dispositivo. La relación entre el objeto y la huella es indiscutible, pero ésta logra hacerse plástica con la entrada del tiempo, cuando la imagen se aleja del referente y se vacía de modo que se hace huella que no solamente dirige la mirada al objeto del que ha partido, sino que su condición misma de vestigio la convierte en un signo incomprensible y, por tanto atractivo para la mirada.

Es así como procede la imagen fotográfica en Oscar Muñoz, donde el tiempo entra y acontece en el dispositivo para distanciarla del referente mismo, para evidenciar que lo importante no es el sujeto que ha dado lugar a la fotografía sino lo que sucede con su huella, en tanto acontecimiento sensorial que tiene lugar ante los ojos del espectador. En Oscar Muñoz lo fotográfico está vaciado de sentido, no busca establecer un puente con

el referente, por el contrario, se afirma como huella y vestigio del vacío -no de la realidad, no del sujeto específico recortado de los obituarios de los periódicos en su devenir en el tiempo- de modo que la imagen no se detiene en el referente sino que se expande en lo poético de la sujeción del tiempo. En ese sentido, el dispositivo fotográfico creado por Oscar Muñoz permite pensar en la posibilidad de aproximarse a aquello inasible e irrepresentable: la ausencia.

En Oscar Muñoz, esa presencia no es la del referente de lo fotografiado -el sujeto recordado en el obituario del periódico- sino de la ausencia, esto en tanto la imagen es presentada en su disolución y acontece como pérdida que impregna la mirada del espectador como interrogación. Así, aunque la fotografía en Oscar Muñoz guarde una conexión física con el referente, en tanto signo indicial, ésta es superada para hacerse signo de la ausencia del mismo. Muñoz no concibe la fotografía como un depósito de memoria, ya que en ella no es posible detener el tiempo, tan sólo hace evidente su acontecer que siempre conduce al vacío. La impresión que ha hecho el cuerpo en el papel fotográfico no le interesa, pues su interés radica en la imagen en tanto disolución.

Así, la imagen que plantea el artista no representa, ya que no pretende plantearse como signo decodificable, sino que, como dispositivo, realiza un llamado a la experiencia del espectador al hacer perceptible el acontecer de la ausencia en el devenir del tiempo. Con la fotografía, él no pretende sustituir la ausencia de las personas fotografiadas, sino hacer hincapié en su ausencia. Es así como la fotografía documental de la que parte, se convierte en imagen fotográfica al ser desprendida de su condición comunicante: el desplazamiento de la evidencia de la muerte



de alguien a una imagen plástica. Por medio del dispositivo de instalación que crea Oscar Muñoz, la imagen ya no es el testigo, sino el espectador, ya que ésta sólo es el vestigio a partir del cual es posible activar la percepción que permite, por decirlo de alguna manera, testificar.

En su obra, la imagen nunca adquiere una forma definitiva, ni como dibujo ni como fotografía. Esa puesta en duda de la imagen implica una reflexión de la memoria, pues al ponerla en movimiento evidencia su incapacidad para capturarla. Esto en tanto la condición visual de la imagen fotográfica es superada por su condición visible. La fotografía no se expone para recordar una realidad particular, sino que aparece para *hacer ver* que allí reside una ausencia que se hace visible por su constante aparición-desaparición. La imagen fotográfica no intenta recordar la muerte sino que hace visible la ausencia que adviene con ella, la hace palpable a pesar de su condición inefable. Allí, la fotografía no se expone para ser vista, sino para hacer ver lo que la atraviesa y la agujerea, la ausencia, tal como lo afirma Juliana Orozco en su tesis sobre Muñoz: “La imagen, en su obra, es la huella de una ausencia, de algo en permanente cambio” (Orozco, 2009, p. 22). De acuerdo con lo anterior, la relación que se puede establecer inicialmente entre las imágenes de individuos fallecidos y su relación con la muerte no se desarrolla de forma unilateral, ya que el espectador en cuanto se pone delante de la obra, antes de reconocerse igualmente efímero, reconoce la ausencia como una presencia a la que ha dado lugar por medio de su condición vital, el aliento.

En Diettes, la imagen fotográfica está llena de sentido, ya que establece un puente entre el referente y la huella de la ausencia (las prendas de vestir). Dicho puente es seguido por el espectador, quien simplemente debe

seguir en su actividad decodificadora. A pesar del intento de constituir un dispositivo, en *Río abajo* las huellas significan la ausencia, se presentan como tal, como la constatación de la desaparición de personas específicas de una comunidad en particular. En esa medida, la fotografía sólo documenta esa ausencia y casi se presenta como un mensaje deíctico: “Esta es la ausencia en nuestro país, la ropa abandonada de los desaparecidos”. En ese sentido, al intentar documentar la ausencia, la artista la define y la circunscribe en una situación específica, de modo que detiene la mirada del espectador, puesto que la imagen se configura como un mensaje y no como una experiencia. El dispositivo funciona como un activador emocional más que sensorial, ya que las fotografías no se hacen presencia por medio de él, sino que se re-presentan como documentación. Esa repetición de la presentación se da en tanto la fotografía no lleva a la presencia del referente fotografiado, sino a la constatación documental de la ausencia que se detiene allí como mensaje que el receptor sólo puede aceptar pasivamente.

De acuerdo con lo anterior, el dispositivo que propone cada artista lleva al espectador a lugares distintos. Por medio de él, Oscar Muñoz logra suscitar en el espectador la experiencia de ausencia por medio de la sensación, de modo que ésta se hace visible. Por el contrario, en Diettes éste sólo logra disponer una imagen visual de la ausencia. La imagen propuesta por Muñoz no da a ver el tiempo sino que lo *hace ver* en la transición de la aparición a la desaparición de los rostros de las fotografías. Ese tiempo no es una instancia contenida ni inmóvil, es un continuo fluir que se transforma constantemente. Es por ello que la obra evidencia la imposibilidad de la contención del tiempo, lo que transforma radicalmente la idea de memoria, puesto que la



imagen ya no puede ser concebida como una marca detenida que permite evocar lo ausente, sino que es un índice que se revela como ausencia sometida al tiempo.

Entre la presentación y la representación

Al establecer la relación entre imagen y memoria, Jean Luc Nancy, en *La representación prohibida*, determina que las obras que se han preocupado por representar, es decir, por crear una imagen que dé cuenta de una idea exterior a ella, se han convertido en memoriales en tanto se configuran como señales de lo que no está, lo que implica una concentración no en la ausencia, sino en aquello otro. La representación no es una repetición sino un intensivo, de modo que se trata de una presentación recargada y recalcada. En esa medida, Nancy coincide con lo mencionado por Gerard Wajcman en *El objeto del siglo*, pues los dos establecen que la obra no debe *dar a ver*, sino que por el contrario debe *hacer ver*. La representación, al igual que la reflexión desarrollada por Ricoeur a propósito de la imagen y su relación con la memoria, posee una doble dimensión, pues se trata de una ausencia de/en la presencia. Nancy define la representación como un fenómeno dialéctico en el que entran en juego la presencia y la ausencia, como una relación paradójica y contradictoria: “Es la ausencia que da el rasgo fundamental de la presencia representada se cruzan la ausencia de la cosa (pensada como el original, la presencia real y la única válida) y la ausencia en la cosa amurallada en su inmediatez, es decir, lo que ya nombré como el *au-sentido* (*l'absens*), el sentido en cuanto no es justamente una cosa” (Nancy, 2006, p. 38). De manera que se trata de la materia y la imagen misma, las cuales ya no dan a ver, al dar

paso a lo que les era ajeno pero que referían, sino que hacen ver por ellas mismas, en su condición de ausencia. La imagen ya no representa haciendo espacio para indicar otra cosa, sino que presenta la ausencia que incuba y mantiene como tal. Ante esa imagen, ya no estamos ante una copia o simulacro, sino ante la presencia de esa ausencia⁸. La cercanía de esa redefinición de la imagen con la definición de la fotografía nos devuelve al asunto de la huella como índice que da cuenta de algo o alguien que se encuentra ausente, pero ese remplazo de una cosa por otra ya no supone un trabajo de decodificación en el que determinada imagen tendría significado preciso, al señalar algo fuera de ella, sino que funciona como marca sensible que significa algo en sí misma⁹.

Ese *hacer ver* es la tarea del arte de la presentación. La mirada se enfrenta con una presencia que no se desdobla ni se vacía para dar lugar a otra cosa, sino que, por el contrario se trata de una presencia, una potencia agotada en su acto. Esa potencialidad lleva a que la imagen sea un acontecimiento, pues no remite, sino que es la cosa misma en el presente. De acuerdo con lo planteado por

8 Aunque Rosalind Krauss en *La originalidad de la vanguardia* y otros mitos modernos se refiere a la transformación que significó la formulación de los principios del arte conceptual para la historia del arte norteamericano y europeo, no es esa perspectiva la que empleo para el desarrollo de la investigación. Por el contrario, tomo esta discusión desde los planteamientos de los filósofos europeos que se han ocupado del estatuto de la representación a partir del momento de la Shoah nazi. Aunque las razones de esa transformación son diferentes, de acuerdo a la perspectiva de los autores, desde el campo únicamente artístico y desde la relación de la historia con el arte, las consecuencias de ese cambio de estatuto de la representación poseen varios puntos de coincidencia. Aunque resultaría interesante establecer esa relación, esto excede los límites de la investigación, de modo que queda como un trabajo pendiente para desarrollar posteriormente.

9 La distinción entre la representación y la presentación que intento dilucidar a continuación la elaboro a partir de las reflexiones realizadas en el marco de la Maestría de Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional. Estas disertaciones han sido propiciadas por el grupo de trabajo que hace parte de la maestría (Rolf y Heidi Abdelhardten, José Alejandro Restrepo, Adriana Urrea y Víctor Vivescas), las cuales han sido acompañadas de los desarrollos de teóricos y creadores internacionales (Joseph Danan, Jean-Frédéric Chevallier, entre otros).



Wajcman, el arte es acontecimiento en tanto no está hecho para hacer recordar, sino para hacer ver, para hacer presente, incluso lo que no se ve.

La tarea del arte ya no es *dar a ver* sino *hacer ver*, de modo que los espectadores se encuentren implicados en lo que ven y así abandonen su posición de pasiva recepción, pues: “Las obras implican a sus miradores no simplemente como sujetos sino como sujetos videntes, es decir, sujetos implicados en lo que ven” (Wajcman, 2001, p. 35). Esa implicación de los espectadores hace de la obra de arte, no una reproducción visual, sino algo visible, porque es allí donde se opera ese *hacer ver* como dispositivo. La obra de arte se encarga de hacer ver lo invisible: la ausencia.

En Muñoz, el espectador se hace testigo de la ausencia tanto del otro como de sí mismo, debido a que la imagen no representa ya que se encuentra en un proceso constante de disolución. En esa medida, el espectador es el hacedor de las obras, las cuales se plantean como dispositivos en los que todo está dispuesto para que la mirada lo active no de forma interpretativa, sino como actividad horadada. El espectador, al enfrentarse con la obra, en lugar de buscar llenar los vacíos por medio de la interpretación, lo que supondría un proceso de decodificación, evidencia la condición vaciada y agujereada de ésta. El espectador ya no atraviesa la obra hasta llegar a un significado evocado por ésta, sino que la atraviesa y vuelve a ella en el reconocimiento de la materialidad de lo ausente. La obra ya no se vacía para dar lugar a la mirada del espectador quien como investigador debía seguir las señales para reconstruir el significado que ésta buscaba expresar, sino que acoge el vacío y hace de éste su principio compositivo. Las obras no ilustran la ausencia, hacen de ella una presencia, de

modo que no se trata de obras sin significado, sino de *dispositivos significativos* que se activan en el momento en que intervienen los espectadores como montadores o compositores con la mirada. El significado ya no es exterior a las obras, sino que se encuentra en ellas, en su presencia material. Entonces, la visibilidad para Wajcman tiene lugar en la presencia del objeto, cuando logra mantener la mirada en el objeto mismo y no la saca de éste, de manera que “Estas obras ‘no se asemejan a’, no son ‘como’, no ‘dicen la misma cosa que’ - ellas son la misma cosa, la cosa misma [...] Obras que ya no muestran, que ya no dicen: que apuntan a manifestarse ellas mismas como la apuesta a la que apuntan” (Wajcman, 2001, p. 197).

La transformación de la representación en una presentación implica la comprensión de la imagen ya no como un indicio, sino como una materialidad en sí misma capaz de producir significados en el espectador. Dentro de este proceso, cambia el modo en que el artista concibe la obra de arte, pues deja de crear formas como signos para que el espectador encuentre en ellas determinados significados que van más allá de la materia y la forma que se les presenta. El artista abandona el deseo de “querer decir”, puesto que deja de determinar el camino de lectura y, por tanto, de decodificación, que debía seguir el espectador para llegar al significado que había establecido como signo. En el momento en que se pone en crisis la representación como sujeción al mundo de los signos, la materialidad sensible de la obra de arte adquiere una mayor y fundamental importancia, en tanto el artista ya no la emplea como medio para llegar a un mensaje, sino que es ésta misma lo que debe aprehender el espectador. En esa medida, el artista deja de crear signos por medio de un material



sensible, para configurar con éste un dispositivo que sirve de plataforma para la apertura sensible del espectador ante la obra.

De acuerdo con lo anterior, el papel del espectador también se transforma, ya que deja de aproximarse a la obra como decodificador pasivo para empezar a hacerlo desde su percepción sensible; ya no busca superar la materia para buscar el significado planteado por el artista, sino que puede permanecer tranquilamente en ella, debido a que allí está su trabajo sensible. En otras palabras, el espectador ya no decodifica, sino que percibe, puesto que la obra se configura como un dispositivo sensible. Es por ello que se trastoca la comprensión de la obra, ya no se trata de un medio para la realización de un acto comunicativo, en el que se podía diferenciar claramente el emisor (el artista) del receptor (el espectador), sino que es la forma material que hace una invitación a la percepción del espectador. En esa medida, el artista sólo propone un dispositivo en el que el espectador puede entrar a jugar y establecer relaciones libremente.

El artista que cuestiona el estatuto de la representación deja de crear vínculos lógicos y relaciones de causa-efecto entre los materiales que dispone, dado que su interés ya no es crear una forma homogénea y ordenada en que todos los elementos conducen a lo mismo. El artista de la presentación trabaja como un agujereador que resta teleología y narratividad a su obra, para crear espacios vacíos en los que el espectador pueda entrar y alojar su trabajo. En esa medida, el artista deja de ser un demiurgo genial para hacerse un montador o compositor que selecciona y dispone materiales que puedan potenciar el trabajo sensible del espectador, pues es éste el nuevo creador. De manera que el artista ya no busca ni demostrar, ni reproducir ni ex-
pre-

sar, sino producir, mostrar y descubrir, puesto que su trabajo no consiste en crear vínculos unidireccionales entre los materiales que dispone, sino en la disposición. El artista sólo plantea una plataforma sensible compuesta de materiales heterogéneos, la cual opera por intervalos o intersticios. Ante ésta, el espectador no debe buscar la pieza que falta para llenar los vacíos existentes y de ese modo encontrar el significado que el artista quería dar a la obra, sino por el contrario, debe mantener esos espacios como lugares de apertura para la instauración de relaciones múltiples¹⁰.

Al trabajar con la ausencia, el arte busca mostrar el vacío, mostrar y hacer ver el agujero y asimismo agujerear la mirada del espectador. En esa medida, la obra se plantea como acontecimiento, pues en cuanto el observador se pone frente a ella, algo pasa, tanto en el espectador como en la obra misma. En esos términos, la reflexión sobre la memoria que suscita la obra de los dos artistas no se plantea como un comentario, ni como una imposición, sino como un proceso sensible de memoria en la observación de las imágenes fotográficas. La obra de ninguno de los dos busca ilustrar la idea de memoria, sino que busca activar en el espectador una reflexión sobre ésta. Ni *Aliento* ni *Río Abajo* significan lo que es la memoria, por el contrario indagan lo que ésta podría ser a partir de los dispositivos que plantean. La memoria no es una idea que evoca la obra, sino que se realiza en el espectador cuando éste permite que la obra acontezca y afecte su fuero interno como forma. La reflexión llega después de la experiencia de la obra y es sólo en el espectador donde la idea de memoria se inscribe.

10 Para una comprensión detallada pero resumida de esa transformación de la representación a la presentación se puede consultar el artículo de Jean-Frédéric Chevallier publicado en 2011 en la Revista Literatura: Teoría, Historia, Crítica del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia.



En la obra de Oscar Muñoz, la ausencia misma es una presencia, un acontecimiento que tiene lugar como experiencia, como presentación por medio del dispositivo artístico. La imagen en él no se consolida ni colma de significado como en Diettes, sino que permanece suspendida, no se realiza para que sea el espectador quien lo haga, no sólo con la experiencia que suscita su aliento sobre el círculo de acero, sino sobre todo con su pensamiento y reflexión. Muñoz no se preocupa por lo irrepresentable del conflicto, pues su trabajo parte de la reflexión respecto a la capacidad de la imagen para permanecer en el tiempo. En esa medida, aunque el autor no se ocupa del conflicto colombiano, al explorar los límites de la imagen llega a proponer un dispositivo, cuya irrepresentabilidad, aquella imposibilidad de la imagen para resistir y contener el tiempo, puede ser relacionada con la imposibilidad de representar la desaparición del cuerpo en nuestro contexto. Es allí donde se hace evidente la apertura de la obra, en tanto el artista presenta sus cuestionamientos y dudas, y éstos llevan al espectador a realizar su propia tarea de composición en la que se encuentra comprometida su experiencia del mundo, cualquiera que ésta sea. La impotencia de la imagen al hacer parte de un dispositivo sensorial, se convierte en el lugar donde el espectador revela toda su potencia en su trabajo de creación por medio del montaje. Entonces, la ausencia, aquello irrepresentable, moviliza en lugar de detener la mirada.

Por otro lado, en *Río abajo* el espectador debe sublevarse a la facilidad de la mirada decodificadora que ésta propone, para poder acceder a su apertura. El espectador debe abandonar la certeza que la imagen fotográfica ofrece en tanto simple constatación de la ausencia de personas víctimas del conflicto;

En la obra de Oscar Muñoz, la ausencia misma es una presencia, un acontecimiento que tiene lugar como experiencia, como presentación por medio del dispositivo artístico.

En *Río abajo* el espectador debe sublevarse a la facilidad de la mirada decodificadora que ésta propone, para poder acceder a su apertura.

es decir, debe lograr deshacerse de la seguridad que le ofrece pensar en las víctimas en cuanto se encuentra delante de la obra.

El espectador como testigo emancipado

En *El espectador emancipado*, Jacques Rancière plantea que la obra de arte es política cuando el espectador logra hacerse un cuerpo consagrado a otra cosa que no sea la dominación, en la apertura a la libertad de la reconfiguración sensible. La obra no dice qué debe hacer, ni le muestra los mecanismos de la dominación, sino que por medio del juego le ofrece una posibilidad de apertura, lo que da lugar a lo político. Rancière se refiere a lo planteado por Schiller en la *Educación Estética*, para señalar que ésta se configura como un espacio de juego en el que el espectador se encuentra libre de cualquier determinación, por lo que puede realizar configuraciones e interpretaciones libres. En ese sentido, lo político en el arte se da en el momento en que se provocan nuevas formas de asunción y circulación, tanto de la imagen como de la palabra.



La dimensión política de la obra no es algo ni medible ni calculable, ya que simplemente opera en el lugar del sujeto como posibilidad de libertad, y ello es algo que muy difícilmente podría establecerse. Muy al contrario de lo que podría pensarse a partir de la idealización del arte, éste no significa una salida ni una solución a las diferentes problemáticas y conflictos que componen la experiencia contingente del sujeto, sino que simplemente es una posibilidad de vacío, un espacio en blanco para la creación y transformación de la redistribución de lo sensible dentro de los procesos estéticos.

Rancière concibe la posibilidad de emancipación desde la estética no como una transformación del Estado, sino como un cambio radical de las formas sensibles de la experiencia humana por medio de la apertura que ofrece el encuentro con una nueva. En esa medida, se transforma el papel del espectador, pues sólo él tiene el poder de emanciparse, ya que la obra es solamente un dispositivo con una propuesta de apertura, la cual debe ser realizada por el espectador mediante su trabajo estético. De tal modo, para que el espectador pueda emanciparse, es necesario que abandone el lugar seguro de la recepción pasiva de mensajes, para hacerse demiurgo a partir de su potencial sensible, puesto que: “Los espectadores ven, sienten y comprenden algo en la medida en que componen su propio poema, tal como lo hacen a su manera actores o dramaturgos, directores teatrales, bailarines o performistas” (Rancière, 2010, p. 20).

Esa posibilidad de disenso en el espacio de la lectura activa de la obra de arte es lo que Rancière opone al régimen del consenso. Este autor diferencia muy bien entre el régimen sensorial de consenso y el de disenso. Mientras el primero es aquel que se impone como el único modo de sensibilidad –lo sen-

sible para Rancière supone las formas de: percibir, pensar, hacer y hablar–, el segundo es la posibilidad de cuestionar esa determinación con la propuesta de un nuevo orden sensible. Este último puede tener lugar en el espacio del arte debido a la apertura que supone la percepción de materiales heterogéneos configurados como dispositivos capaces de controvertir el orden sensorial que impera. Por el contrario, el régimen sensorial de consenso es percibido como normal y/o natural debido a que se impone a todas las experiencias de la cotidianidad. A este régimen, Rancière lo denomina policivo, ya que en él todos los sujetos perciben de acuerdo al lugar y función que ocupan dentro de la sociedad, sin ninguna posibilidad de libertad ni disensión. Ese régimen de conceso organiza todas las esferas del acontecer cotidiano, de modo que se impida cualquier tipo de conflicto que pueda llegar a quebrar dichas lógicas. En esa medida, el consenso actúa por inclusión, ya que busca integrar todo aquello que genere conflicto, otorgándole un espacio dentro del orden.

En oposición a ello, se encuentra el disenso, esa capacidad para controvertir lo que parece natural y ordenado. Por esa razón, Rancière atribuye una dimensión política al arte, al cual concibe como uno de los pocos espacios en los que es posible el cuestionamiento, en tanto apertura a la diferencia y lo heterogéneo. Es por ello que Rancière propone el arte como un espacio inédito y diferenciado del consenso. El disenso, en el espacio del arte, se da en el momento en que el espectador logra cuestionar los esquemas perceptivos que concibe como naturales, a partir de las experiencias concretas que proponen los artistas con su trabajo. En ese sentido, el arte adquiere su condición política cuando suscita la controversia a partir de la disposición de



dispositivos sensoriales que hacen posible la construcción de nuevas ficciones.

De acuerdo con lo anterior, se puede considerar la cercanía de la obra de Diettes al régimen consensual, ya que limita al espectador, sea testigo o no, a observar algo que se ha visto en muchas otras partes: la víctima llorando desposeída de palabra. Por el contrario, la obra de Muñoz nos permite experimentar la ausencia como una constante fluctuación entre aparición y desaparición, la cual si bien puede relacionarse con las constantes desapariciones de cuerpos en el país, también puede ser asociada a muchas cosas más: el juego ante el espejo, la condición efímera del hombre, el problema de la identidad, entre otras. La apertura de la obra, como presentación, permite al espectador encontrar múltiples posibilidades de montaje, lo que de acuerdo con Rancière es la posibilidad política del arte. Esa diferencia de apertura entre los dos artistas puede constatare en la materialidad del dispositivo que crean. Aunque en *Río Abajo* se sugiere una fluctuación por la presencia del agua, ésta se encuentra detenida, las prendas de ropa están inmóviles, pues aunque se encuentran impresas sobre cristal, esto no hace sino confirmar la metáfora de purificación y dignificación de la víctima. Por otro lado, en *Aliento*, el agua no es una representación simbólica, sino que es una presencia física, que no está dirigida por otro elemento del dispositivo hacia una comprensión unívoca de ésta.

Los dos artistas cambian el soporte de la imagen, Diettes imprime sobre vidrio y Muñoz sobre círculos de acero. Ese cambio es mucho más potente en el artista payanés debido a que esa impresión sólo se hace visible por la presencia e interacción del espectador con la obra. Por el contrario, en Diettes, el cambio de soporte no implica una invitación particular

al espectador, no le suscita un cambio de experiencia, pues sólo lo invita a detenerse en lo que se encuentra impreso sobre los soportes, los cuales no se reflexionan porque son dispuestos con una menor importancia respecto al enunciado que se establece desde la imagen fotográfica. Por esta razón, el espectador difícilmente llegará a reflexionar sobre las implicaciones del soporte. Es por ello que la obra de Diettes acontece dentro del lenguaje consensuado, ya que el espectador sólo podrá constreñirse a los significados simbólicos de esos materiales, lo cual no lo llevará muy lejos. En el caso de Muñoz, él diseña un dispositivo en el que es fundamental la experiencia perceptiva del espectador, en donde no sólo está involucrada la mirada, sino todo su cuerpo por medio de la presencia del aliento. No es sólo el espectador observándose sino aproximándose a la obra para descubrir lo que, a pesar de que ya se lo hayan contado, sólo puede experimentar y resonar en él de forma particular.

Así, mientras Diettes sólo llama la atención visual del espectador, Muñoz hace un llamado a todo su cuerpo, en tanto requiere su condición fundamental: la respiración. Es por ello que mientras en Diettes el espectador observa y realiza su tarea decodificadora sin llegar a cuestionarse nada, ante *Aliento* el espectador es invitado a involucrase en un juego en el que debe percibir con todo su cuerpo e intentar descifrar qué es lo que tiene delante de sí sin decodificar, sino componiendo. Es por ello que el espacio-tiempo que crea Diettes es mucho menos indiferenciable de la experiencia cotidiana, ya que su visión además de que conserva la imagen a la que el espectador ya está acostumbrado, no le propone ninguna situación diferente a su cuerpo, pues lo mantiene en el estado apacible de la mirada. Por el contrario, Muñoz plantea una duda, una



cuestión al espectador: ¿qué es eso que percibo? Y es esa cuestión la que permite iniciar el proceso de montaje.

En contraposición, el dispositivo sensible que plantea Diettes sólo hace un llamado a la mirada, la cual se despliega en la actividad cotidiana de decodificación, ya que la obra no la invita a suspender ninguna de sus capacidades, sino a continuarlas y con ellas a aprehender el significado que se intenta plasmar en las imágenes¹¹. En Diettes, la imagen funciona como metonimia en tanto se toma la prenda de ropa por el cuerpo, señalando la ausencia de éste mismo, pero dicha estrategia retórica no llega a desarticular la mirada, pues continúa aconteciendo sin mayor transformación¹². En *Aliento* hay también un llamado a la mirada, pero es puesta fuera de lugar cuando descubre que esta no es suficiente para establecer lo visible, ya que para ello ha sido necesario el aliento y la respiración del espectador. Esto puede ser entendido como la necesidad expresa de la presencia vital del espectador para que se haga visible la obra, no sólo en ejercicio de la mirada, sino del acontecer natural del cuerpo. Si el espectador sólo mira sin indagar lo que la obra reclama de él, ésta continúa detenida, sin significación alguna ya que no suscita una experiencia diferente; ésta sólo se da en el momento en que el espectador decide arriesgarse e interrogar la obra misma en su silencio y aparente imposibilidad.

Así, del mismo modo en que Perseo logra enfrentarse y vencer a la Medusa, el artista puede ponerse delante de la realidad que lo impele sin temor a perderse. La imagen es el espejo-escudo que lo conduce a dar presencia a la ausencia del cuerpo, lo cual le permite contrarrestar el estado de impotencia e imposibilidad a la que parecen condenados los sobrevivientes de lo atroz. Erika Diettes y Oscar Muñoz se resisten a la irrepresentabilidad del vacío, y hacen de éste su poética de memoria.

A partir del momento en que el espectador puede reconocer, por medio de la obra, su capacidad para reconfigurar ficcionalmente su tejido interpretativo de la realidad, su palabra deviene política. Entonces el espectador puede tomar posición, lo que no significa adherirse a ninguna ideología o lucha política, sino por el contrario, descubrir la rebeldía como posibilidad de libertad en oposición a cualquier orden consensuado. Si el espectador asume el reto de montaje que le propone la obra, muy probablemente luego de que salga de la sala de exposición podrá negarse a naturalizar cualquier orden que no proceda de sí. En la imagen nada está resuelto, el espectador tiene que hacerlo, de modo que el camino que recorre le demuestra su capacidad para ordenar y significar, lo cual constituye el descubrimiento de sus capacidades políticas.

Oscar Muñoz y Erika Diettes ofrecen diferentes maneras de aproximarse a lo político desde el arte. Mientras el trabajo de Erika Diettes es importante debido a que suscita la posibilidad de un duelo simbólico, Oscar Muñoz suscita la palabra. La relación entre arte y política no puede establecerse como un único camino, sino que ofrece muchas posibilidades que se pueden ajustar a los composiciones particulares que realice cada sujeto ante diferentes gestos artísticos. Luego de trasegar

11 A propósito es importante recordar el modo en que en uno de los artículos de prensa a propósito de Río Abajo se mencionaba: "Por eso se esfuerza [refiriéndose a Erika Diettes] en lograr una imagen estética que exprese el horror. Es una contradicción aparente, pero en Río Abajo resulta clara. Para el colombiano promedio el significado es conmovedor y, por lo que sucedió en Buenos Aires, lo es también para los extranjeros" en Zambrano, A. (2008).

12 De nuevo quisiera reiterar la continuidad con que la mirada colombiana se ha enfrentado a este tipo de huellas en los medios de comunicación y en los sistemas dispuestos por el gobierno, en respuesta a la Ley de justicia y paz.



en la reflexión de las obras con ayuda de los diferentes autores, en mi montaje la voz y los testimonios de las personas afectadas por el conflicto adquieren un lugar importante. Porque aún no hemos escuchado ni reflexionado la voz de las víctimas, todavía no sabemos lo que pasó. El país mediatizado no se enteró, o no se quiso enterar, y ahora en medio de los procesos que se han iniciado a partir de las recientes políticas, es necesario escuchar las diferentes voces, sin importar la posición des-

de la que se enuncien. Pero con ello no es suficiente, probablemente, continuando el camino iniciado por los dos artistas, sea necesario hacer de esos grandes archivos posibilidades de experiencia poética. Esa es la tarea que nos corresponde como sociedad, propiciar el disenso como una oportunidad de apertura, de modo que se pueda dejar de descalificar al que se opone a nuestra perspectiva, para que podamos dejar de identificarlo como un enemigo al que se debe eliminar.



Referencias Bibliográficas

- Araujo, S. (2008, 03 de septiembre). Los recuerdos van Río Abajo. *El Espectador*, p. 5.
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Trad. Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Chevallier, J. F. (2011). Fenomenología del presentar. *Literatura: Teoría, Historia, Crítica*, 13 (1) pp. 49-83.
- Diettes, E. (2010). *Noticia al aire vivo... Memoria en vivo*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Flores, A. (2012, 11 de mayo). Captura artista rostros femeninos dolientes ante el asesinato o tortura de familiares. *La Jornada*, p. 18.
- Fundación Daros. (2006). *Guerra y pá: Simposio sobre la Situación Social, Política y Artística en Colombia*. Zürich: Daros-Latinoamerica.
- Herrera, M. M. (2011). *Emergencia del arte conceptual en Colombia (1968 - 1982)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Iovino, M. (2003). *Volverse aire*. Bogotá: Ediciones Eco.
- Krauss, R. (2002). *Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Nancy, J. L. (2006). *La representación prohibida*. Trad. Margarita Martínez. Madrid: Amorrortu Editores.
- Orozco, J. (2009). *Oscar Muñoz: Reflejos. (Tesis de Maestría en Historia y teoría del arte, la arquitectura y la ciudad)*. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia. Sin publicar.
- Quintero, M. (2011, 01 de abril). Lo que el río no se pudo llevar. *El Colombiano*, p. 14.
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Trad. Manuel Arranz. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Rancière, J. (2008). *El teatro de las imágenes. En Musée Cantonal des Beaux-Arts. La política de las imágenes: Alfredo Jaar*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Trad. Ariel Dillon. Buenos Aires: Manantial.
- Ricoeur, P. (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Trad. Gabriel Aranzueque. Madrid: Arrecife, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- Ricoeur, P. (2003). *La memoria, la historia, el olvido*. Trad. Agustín Neira. Barcelona: Trotta.
- Wajcman, G. (2001). *El objeto del siglo*. Trad. Irene Agoff. Buenos Aires: Amarrortu.
- Zambrano, A. (2009, 23 de octubre). *Sobrevivientes del miedo y el horror*. *El Tiempo*, p.3.

